Concinnitas | v.21, n.39 | Rio de Janeiro, setembro de 2020

DOI: 10.12957/concinnitas.2020.50299

A tragédia nossa de cada dia: Andy Warhol, Picasso e a notícia miúda[1]

Janaína Nagata Otoch[2]

Resumo: O artigo discute a recorrência dos fait divers – isto é, a "notícia geral", o acontecimento miúdo, trágico, lúrido, violento e sensacionalista do cotidiano de anônimos – na obra de dois artistas relativamente distantes em tempo-espaço, Andy Warhol e Pablo Picasso, partindo da análise de uma pintura da série Death and Disasters, de Warhol, e algumas das colagens cubistas de Picasso.

Palavras-chave: fait divers; tragédias cotidianas; Andy Warhol; Picasso

Give Us this Day Our Everyday Tragedy: And Warhol, Picasso and the minor tragedies of daily life

Abstract: The article discusses Andy Warhol and Pablo Picasso's interest in fait divers – that is to say, the "sundries", brief news stories on anonymous lives. By bringing together one of Warhol's Deaths and Disaster silkscreen paintings and Picasso's collages, it aims to explore the particular way each work articulates violent, lurid and sensationalist everyday tragedies of newspapers.

Keywords: *fait divers, everyday tragedies, Andy Warhol, Picasso*

---

1 Este artigo está relacionado ao conteúdo de minha pesquisa de mestrado, realizada com o apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), no. do processo 2017/20620-4.

2 Doutoranda e mestre em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da ECA-USP, onde defendeu a dissertação "Visualidade e sexualidade em Las Meninas, de Picasso, e na obra madura do artista (1957-1972)". Universidade de São Paulo. E-mail: janaina.otoch@usp.br. ORCID: http://orcid.org/0000-0002-5104-6960. Lattes iD: http://lattes.cnpq.br/9898322112902219 . São Paulo, Brasil

Há pouco mais de uma década, uma pintura de Andy Warhol causou burburinhos no mercado de arte internacional: *Mrs McCarthy and Mrs Brown (Tuna Fish Disaster),* de 1963, viria a ser a obra cujo lance inicial no leilão de arte contemporânea da Sotheby de Londres seria o mais exorbitante estipulado até então. Em 25 de junho de 2009, seriam inauguradas as ofertas.

Ao final daquela noite, a elevada aposta vingou sua audácia, diziam os jornais: os mais de seis milhões de dólares pagos pela pintura imortalizariam os rostos das senhoritas McCarthy e Brown, cuja face, por sua vez, já havia sido eternizada por Warhol no quando de suas mortes. Em uma entrevista para o New York Times, um galerista pronunciaria aliviado, contornando eventuais constrangimentos: "*It's a different-size market now, but it was healthy*".[1]
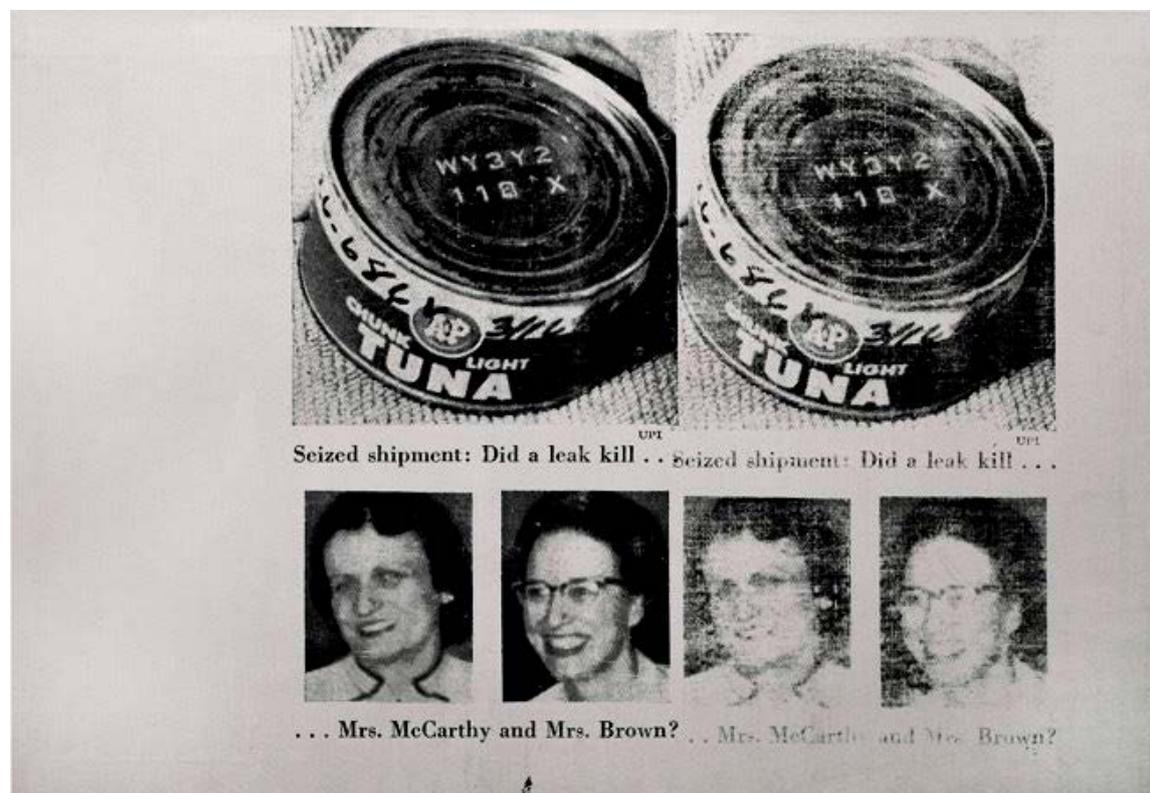
Figura 1
Andy Warhol, *Mrs McCarthy and Mrs Brown (Tuna Fish Disaster),* 1963, 114,9x200cm. Pintura e serigrafia sobre tela. Coleção privada

É provável que muitos tenham sido os leitores atentos que, embora soubessem que o galerista se referia à prosperidade natural e justificada

1 "Trata-se agora de um mercado de estatura distinta, mas foi salutar" (tradução minha). Em: VOGEL, Carol. "Buyers for Warhol and Calder", in Inside Art, *The New York Times*, 25 de junho de 2009. Disponível em: https://www.nytimes.com/2009/06/26/arts/design/26vogel.html. Para uma nota na imprensa brasileira, cf. https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/quadro-de-warhol-tera-maior-preco-inicial-em-leilao/n1237627127401.html.

das transações financeiras envolvendo o quadro, não deixaram de sorrir com ironia ao verem a palavra *healthy* separada por uma distância de poucos centímetros da imagem mecânica e rarefeita da face daquelas duas donas de casa do subúrbio de Detroit, bizarramente sacrificadas pelo destino após a ingestão do conteúdo pútrido de uma lata de atum mal conservada.

Murmúrios à parte, é difícil crer que houvesse motivos para que o arremate inflacionado pagasse qualquer tributo à tarefa de luto. Pelo contrário: aquela pintura era, como muito foi dito, uma das mais emblemáticas da série que mais tarde ficou conhecida como *Death and Disasters*, amiúde considerada como protótipo dos célebres retratos prateados de Elizabeth Taylor e Elvis Presley, realizados pouco tempo depois. E quanto às mortes e desastres, nem mesmo Warhol parecia preocupado em transparecer comoção quando falava delas: "não havia nenhuma razão profunda para fazer uma série sobre morte, nenhuma vítima na época; não havia absolutamente nenhuma razão para fazer, só uma razão de superfície"[2]. O mais provável é que os valores inflacionados lhe agradassem, poder-se-ia alegar. Afinal, vender, para ele, nunca foi motivo de escrúpulos – antes, era abertamente um objetivo[3].

Não deixa de ser oportuno especular, de todo modo, se a distância que separa os retratos de celebridades feitos por Warhol de suas pinturas realizadas a partir de serigrafias fantasmagóricas figurando o suicídio de desconhecidos, o funeral de um gângster, a carcaça da vítima de um incêndio, assassinatos *nonsense*, acidentes de carro e conflitos de rua retirados de páginas secundárias de jornal permitiria que os dois conjuntos fossem alinhados em qualquer tipo de progressão por similitude. Há todo um abismo, enfim, entre o rol da fama e o anonimato.

Sob determinada ótica, não seria totalmente incabível lançar mão de uma única medida para equacionar dois pesos distintos, considerando que o efeito que Warhol alcança em ambos os casos é semelhante: não só porque se tratam de imagens assombradas pela morte, mas também porque na página de jornal, "reconhecimento público é concedido mesmo àqueles com escasso potencial para celebridade"[4]. São os famosos "quinze minu-

2 Warhol, *apud* FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 124.

3 Para uma visão da obra de Warhol que abrange sua relação com o mercado, negócios, vendas e contatos, Cf. GRAW, Isabelle. Andy Warhol ou a sombra da imagem, trad. Sônia Salzstein. In *ARS*, ano 15, no. 29, 2017, pp. 245-261.

4 GRAW, 2017, *op cit.,* p. 258.

tos de fama" que o escândalo midiático proporciona. Pelo ângulo oposto, é possível argumentar que aqui e ali, é de repetição e desgaste que se trata – mecanismos que transformam a vedete em uma imagem superficial e congelada de vedete, ou, como diria Roland Barthes, em um ícone "despersonalizado"[5], desprovido de significado e de profundidade. Em ambos os casos, coadunaríamos com uma ou outra das múltiplas *personae* que Warhol costumava encarnar: de um lado, o modista, de outro, o impassível. Ambas apreciariam com destreza os valores alcançados no leilão da Sotheby.

Em contrapartida, se estivermos dispostos a deixar de lado a visão de um Warhol indiferente e adotarmos uma perspectiva teórica distinta, passaremos a perceber toda ironia a partir de um prisma mais grave: se, por um lado, as estrelas da cultura pop são transformadas em uma imagem que oscila entre a ausência e a sua presença no mundo do entretenimento, as donas de casa anônimas, por outro, são eternizadas no momento mais banal de suas vidas, talvez o único digno de nota[6]. Há, neste caso, qualquer coisa de trágico, que nem mesmo os mecanismos de repetição ou exaustão são capazes de atenuar. Pelo contrário: o fato de que os rostos das mulheres são insistentemente reproduzidos ao lado da imagem daquela pequena e malfadada lata de atum – que, por ironia de um jogo de escala deliberadamente projetado, recebe mais espaço na página de jornal que a face humana – só acentuam o que há de trágico na notícia. Talvez por isso, a elevada cifra dessa pintura no leilão da *Sotheby* pareça sempre assombrada por um quê de farsa. "*It's a different-size market now, but it was healthy*", parece necessário que se diga.

• • •

Como se sabe, Warhol retirou as imagens de *Mrs McCarthy and Mrs Brown (Tuna Fish Disaster)* de uma página do jornal *Newsweek,* dedicada à "ba-

5 BARTHES, Roland. "Cette Vielle chose, l'art…". In: *L'obvie et l'obtuse*, Paris: Seuil, 1982, p. 159.

6 Para uma relação entre a obra de Warhol e o tema do desastre, que será apresentada mais detidamente adiante, Cf. CROW, Thomas. "Saturday Disasters: Traces and Reference in Early Warhol", in. S. Guilbault (org.), *Reconstructing Modernism*. Cambridge: MIT Press, 1990, pp. 313-317.

nalidade dos desastres diários"[7] do primeiro dia de abril de 1963. Não seria de surpreender, no entanto, que um causo semelhante tivesse sido apresentado em não mais que três linhas na página de um jornal parisiense no início daquele século, quando a cultura do jornalismo impresso se via diante de uma expansão vertiginosa e quiçá sem precedentes. Se assim o fosse, talvez tivesse sido redigida (embora não assinada) por Félix Fénéon – responsável pela seção de *fait divers* do jornal *Le Matin*.

Os *fait divers* de Fénéon eram, nas palavras de Samuel Titan Jr., como "a crônica miúda, quase sempre libidinosa ou violenta, do cotidiano francês"[8]. Pequenas historietas que podiam ser lidas pelo parisiense em um intervalo de minutos durante seu café matinal ou nas pausas programadas do dia a dia, quando lhe era dada a oportunidade de inteirar-se sobre o destino de um senhor como Abel Bonnard, que, enquanto jogava sinuca, "furou o olho esquerdo ao cair sobre o próprio instrumento roliço"[9]. Ou, então, como o de uma garota de três anos, Marie Steckel, que foi encontrada brincando com pedrinhas da via férrea após cair de um trem de alta velocidade.

Por um lado, há, em muitas das pequenas anedotas de Fénéon, algo semelhante ao que antes havíamos identificado em Warhol: a seu leitor, é concedido o privilégio conhecer o destino de um sujeito anônimo – porém, devidamente nomeado – no momento mais banal de sua existência. Afinal, "ficamos sabendo da existência do Sr. Dupont no dia em que esse homem cai de um trem em movimento ou deixa a mulher matá-lo. Tem-se aí o acontecimento menos interessante da vida do Sr. Dupont. (Pois, morre-se graças a um pequeno acidente, mas o que é realmente difícil é viver)"[10], como nos faz ver Jean Paulhan na introdução da obra completa de Fénéon.

Em um breve ensaio sobre a estrutura deste tipo de notícias, os *fait divers,* Roland Barthes descreverá este "algo" em comum entre Warhol e Fénéon como um elemento bem conhecido da tradição, cujas origens remontam,

---

7 HOPPS, Walter. In *Andy Warhol: 'Death and Disasters'*. Houston: The Menil Collection, 1988, p. 9.

8 FÉNÉON, Félix; TITAN JR., Samuel. "A vida em três linhas". In *Revista Piauí,* ed. 19, abril de 2008. Disponível em https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-vida-em-tres-linhas/

9 *Idem*.

10 FÉNEON, Félix; PAULHAN, Jean. *Ouevres,* Paris: Gallimard, 1948, p. 33.

justamente, à tragédia clássica, onde ele tinha um nome[11]. Era o clímax. Ou, em outras palavras, a expressão inevitável de uma situação de azar:

> Então atravessei tantos mares, tantos Estados, somente para vir tão longe preparar sua morte", diz Orestes falando de Hermione. Os exemplos são inúmeros: é precisamente quando Agamenon condena sua filha que ele louva suas bondades; é precisamente quando Amã acredita estar no topo da fortuna que ele está arruinado; é precisamente quando acaba de alugar sua casinha como renda vitalícia que a septuagenária é estrangulada; é precisamente o cofre-forte de uma fábrica de maçaricos que os assaltantes se põem a furar; é precisamente quando são chamados à audiência de conciliação que o marido mata a mulher: a lista dos clímaces é interminável.[12]

Neste caso, não parece tão exagerado afirmar que Warhol (como Féneon mais de meio século antes dele) explora em suas pinturas o que de trágico há na ocorrência cotidiana. Mais exagerada talvez seja a constatação de que, resguardadas as distâncias, as doses diárias de tragédia publicadas em anonimato por Fénéon parecem, por comparação, receber um tratamento tão ou mais glacial que as notícias de desastre que Warhol transforma em pintura. O que não deixa de ser curioso, uma vez que a conhecida inclinação anarquista de Fénéon o distanciaria, a princípio, do sujeito impassível que ora se quer ver em Warhol.

Ora, essa comparação é injusta, é claro – e por muitos motivos. Injusta, em primeiro lugar, porque há nos *fait divers* de Fénéon qualquer coisa de romanesco, que os coloca entre jornalismo e literatura. Em outras palavras, Fénéon tem a seu favor o artifício da prosa para transformar o registro absurdo do dia a dia no substrato condensado de um quase-romance, situando a causalidade perturbadora, a estranheza incontornável e a coincidência inquietante de muitos dos *fait divers* a meia distância entre o fato e a ficção. Warhol, por sua vez, está longe de conceder à sua pintura qualquer teor ficcional.

Injusta, também, porque há uma diferença notória no que diz respeito à maneira com que ambos articulam as parcelas homeopáticas de tragédia em seus respectivos meios. Para Fénéon, mergulhado no universo do jornalismo impresso, o jornal não era outra coisa senão o seu meio de atuação, um veículo que, de uma perspectiva geral, cumpria uma função bem

11 BARTHES, Roland. "Structure du *fait divers*". In: Essais critiques. Paris: Seuil, 1964. Tradução de Centro de Linguagem e Comunicação PUC Campinas, revisada por Artur Araújo. Disponível em: http://www.eca.usp.br/jorlingrad/estrutura%20barthes.doc

12 *Ibid*, p. 5.

delimitada: pôr em circulação as notícias, as críticas e as crônicas diárias, entre elas, suas pequenas *nouvelles* em três linhas. Não quero com isso argumentar que não houvesse complexidade em sua atividade jornalística, mas somente chamar atenção para o fato de que o autor cumpria discreta e anonimamente as atribuições de sua própria atividade, sem com isso reivindicar qualquer pretensão artística. Dito de outro modo, no papel de jornalista, e a partir das ferramentas próprias ao universo jornalístico, Fénéon trata do elemento cínico (e espetacular) da vida diária com a precisão lapidar de um escritor.

Warhol, ao contrário, está imerso no universo da arte – embora este universo seja também, como sabemos, o do fetiche dos bens de consumo e das estrelas da mídia. Quando recorta a página de jornal para gravá-la em tela de serigrafia e, posteriormente, imprimi-la em tela de linho, retira-lhe a condição de impresso para convertê-la em qualquer outra coisa. Esse gesto pode ser interpretado a partir de, ao menos, três espectros distintos[13]. Exponho os dois primeiros em linhas abreviadas:

1) Ao transformar o *fait divers* em pintura, Warhol teria destituído o jornal de sua condição de veículo (de meio, ou de mídia) e, portanto, de sua função informativa, convertendo "conteúdo" em imagem. Com isso "dessimbolizaria o objeto", arrancar-lhe-ia o poder de significação e a espessura, transformando-o em simulacro, representação de uma representação. Neste sentido, não haveria qualquer primazia do objeto sobre sua representação ou o inverso, nem em essência, nem em significação: "ambos coexistem *in extenso* em um mesmo espaço físico, onde 'atuam' como signo"[14]. Warhol, como sabemos, se integraria a esse estado de coisas: "O artista pop fica por trás de seu trabalho", nos diz Barthes, "ele mesmo não tem profundidade: é simplesmente

13 Devo a sintetização da primeira e da terceira dessas vias à genealogia traçada por FOSTER, *op. cit.,* 2014, p. 124-126. Neste ensaio, Foster propõe que a interpretação da pop foi permeada por dois modelos básicos, o pós-estruturalista e o referencial, que se alternavam em uma espécie de "ou isto ou aquilo". Ele não faz menção à segunda via explorada aqui, que acredito não ser contemplada por nenhum deles. Em contrapartida, recorre a um arcabouço lacaniano para propor um terceiro modelo interpretativo, que denomina "realismo traumático". Este modelo não está completamente distante do argumento que buscarei desenvolver neste texto, embora eu não parta diretamente da leitura de Foster para construir minha interpretação.

14 BAUDRILLARD, Jean. "Pop – An Art of Consumption". In *Post-Pop-art,* Taylor, Paul (ed.). Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1989, p. 33.

a superfície de seus quadros, sem nenhum significado"[15]. A repetição, conforme assinalamos anteriormente, só viria a radicalizar o procedimento, operando a dissolução total do significado – o que ora é considerado como uma atitude de ruptura com o estatuto da representação (como quer Barthes), ora é visto como um indício patente da aniquilação de qualquer possibilidade de subversão e da "integração total da obra de arte na economia política do signo-mercadoria" (como quer Baudrillard)[16]. Duas observações a respeito desta perspectiva crítica merecem nossa atenção: por este viés, caso o artista tivesse impresso sua serigrafia em qualquer outra superfície mais ou menos neutra, como o papel, o resultado seria semelhante. Além disso, vista deste ângulo, não só a pintura é desprovida de qualquer elemento trágico, como a comparação com os *fait divers* de Féneon torna-se um exercício absolutamente vazio e improcedente, uma vez que em Warhol todo e qualquer elemento referencial terá sido abolido.

2) Outra possibilidade seria admitir que, ao final do processo, Warhol não apenas transforma uma notícia em imagem, mas numa imagem de natureza e valor bem definidos: a pintura. Desta forma, radicaliza o procedimento dos *readymades* de Duchamp, que pode ser tomado (grosso modo) como o gesto de converter objetos do cotidiano em obras de arte. Tal gesto, por sua vez, pode ser entendido de diversas maneiras: como proposição estética, como crítica ao universo (institucional) da arte e suas noções assumidas, como exercício cínico, provocativo, entre outras. Neste caso, a postura indiferente por parte do artista pode ser considerada como uma atitude indolente, cáustica ou irônica – o que permite que interpretemos os resquícios de um *pathos* na pintura de Warhol como uma espécie de comentário crítico (seja sobre a arte, seja sobre a sociedade). Se assim o for, a pintura de Warhol torna-se tão ou mais afiada que qualquer *fait divers* de Fénéon, embora o seja a partir do ponto de vista de um artista imerso nos desafios da produção cultural no horizonte da década de 1960. Sob este viés, a ação ressignifica a pintura, que, portanto, resguarda sua capacidade referencial.

De certo modo, é possível localizar as origens do raciocínio que embasa esta segunda perspectiva quando nos voltamos à elaborada análise que

15 BARTHES, 1982, *op. cit.*, p. 160.

16 Baudrillard, *apud* FOSTER, 2014, *op. cit.*, p. 124-5.

Arthur Danto fez dos *Brilho Box* (1964) de Warhol[17]. Segundo o autor, ao transformar o lugar em que então se situava a Stable Gallery em algo semelhante a um depósito de supermercado, Warhol teria radicalizado – do ponto de vista filosófico – o gesto duchampiano de transformação dos objetos "do *Lebenswelt* cotidiano em arte", retirando deste gesto quaisquer resquícios de fruição estética. Danto define a operação warholiana (como a de Duchamp) como uma "transfiguração do lugar comum", muito embora essa transfiguração, no caso de Warhol, não conservasse nada de sublime ou transcendente, uma vez que os objetos transfigurados jamais se davam à contemplação, por permanecerem imersos na banalidade cotidiana mesmo após sua metamorfose. Não à toa, mesmo críticos como Barbara Rose, entusiasmada com a obra de artistas como Jasper Johns ou Rauschenberg, teriam reagido à obra de Warhol ultrajados: "Eu considero essas imagens ofensivas, estou aborrecida por ter de olhar em uma galeria o que sou forçada a ver no supermercado. Eu vou à galeria para fugir do supermercado, e não repetir a experiência" [18].

Danto, vale ressaltar, estava interessado em indagar a diferença ontológica entre obra de arte e "objetos comuns" quando estes se tornaram aparentemente indiscerníveis. Sua perplexidade vinha justamente da constatação de que as caixas de Brilho Box expostas na galeria e seu duplo nas prateleiras de supermercado não poderiam ser diferenciados nem mesmo quando consideradas suas dimensões física e material. Dito de outro modo, as caixas de Warhol eram praticamente idênticas, do ponto de vista perceptivo, a seu equivalente no mundo cotidiano. Se o desafio era alcançar o que diferenciava A e B, era necessário, portanto, recorrer a um paradigma conceitual – e isso envolvia compreender a evolução da teoria da obra de arte, bem como da história recente da arte, visto que, para o autor, a condição de obra de arte resulta, a um só tempo, da história e da teoria.

Neste ponto, talvez se possa entrever por que a transposição do modelo de Danto é simplesmente insuficiente para compreender a obra que analisávamos, *Mrs McCarthy and Mrs Brown (Tuna Fish Disaster)*. Afinal,

---

17 DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum,* trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

18 A informação e a tradução foram retiradas de MESQUITA, Tiago. *Pintura e fotografia (Andy Warhol e Gerard Richter*). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2017, p. 77

Danto parte de uma condição de equivalência (perceptiva) entre o objeto de arte e o "objeto comum" – condição esta que, evidentemente, não existe no nosso caso. Por isso mesmo, nos vemos obrigados a admitir que a atitude de Warhol de deslocar o *fait divers* de seu lugar de origem, o jornal, não pode ser considerada estritamente de um ponto de vista conceitual.

Restaria, portanto, uma terceira via de interpretação deste trabalho, disseminada de forma bastante sofisticada pela célebre reflexão de Thomas Crow:

3) Warhol como um cronista, que, longe de colocar em pauta o "puro jogo do significante livre de qualquer referência", estaria interessado pelas "feridas abertas na vida política americana", em profunda sintonia com a tradição popular estadunidense de "contar a verdade" [19].

Desta perspectiva, não só as imagens de Warhol fariam um uso mais ou menos literal dos *fait divers* jornalísticos (como, digamos, os de Féneon), como também os tirariam da crueza jornalística para expor sua tragicidade em toda sua nudez. Isso explicaria a impressão de que a pintura de Warhol, por comparação, parece bastante menos glacial que as *nouvelles* em três linhas: tratar-se-ia, em última instância, da expressão de um envolvimento empático por trás da atitude de aparente indiferença de Warhol. O que não deixa de ser curioso, por nos induzir a ver uma proximidade em posturas a princípio opostas: a de Warhol, sujeito supostamente impassível (doravante convertido em engajado), e a do escritor anônimo, afiado, distanciado (e nada obstante, anarquista), Félix Fénéon.

Mas essa via tampouco parece contemplar o que antes apontávamos como "injustiça" na comparação entre a produção jornalística de Féneon e as pinturas de Warhol. Afinal, a ideia de um Warhol que, de certa forma, traduz em pintura um fato retirado da realidade absurda de cada dia, embora satisfaça determinada intuição, não faz jus ao desafio que sua obra lega à ideia de representação artística, abordado pela primeira perspectiva teórica apresentada aqui, nem ao impasse que a ação de Warhol lega à historia e à teoria da arte, cuja complexidade o segundo viés crítico busca elucidar. Como, então, interpretar *Mrs McCarthy and Mrs Brown (Tuna Fish Disaster)*?

19 CROW, Thomas. "Saturday Disasters: Trace and reference in Early Warhol", in S. Guilbault (org.), *Reconstructing Modernism*. Cambridge, MIT Press, 1990, p. 313-317, especificamente p. 324.

• • •

Talvez não seja de todo ineficaz recordarmos que meio século antes de Warhol recortar notícias banais para transformá-las em pintura e serigrafia, e mais ou menos no mesmo momento em que Féneon sossegadamente elaborava seus *fait divers* na redação do *Le Matin,* Picasso e Braque começavam a extrair de retalhos de jornal a matéria prima para algumas de suas obras. Refiro-me, como se pode antever, aos célebres *papiers collés* realizados, em sua maior parte, entre os últimos três meses de 1912 e o ano de 1914, pouco antes da irrupção da guerra que então assolaria a sociedade europeia[20].

Neles, a notícia lhes servia tanto de matéria quanto de suporte ou textura para a ambígua espacialidade de naturezas mortas compostas por elementos prosaicos (como uma mesa, um violão, copos, garrafas, rótulos de tônicos e bebidas alcoólicas, uvas e maças, enfim). Ela era matéria de fragmentos para meia silhueta de um objeto. Era suporte para a inserção de traços de feição geométrica, para o desenho em *trompe-l'oeil* que imitava a sombra de frutas em profundidade. Era também a textura de um item construído, ou a cor de um fundo sobre o qual se projetavam volumes, planos e linhas brancas. Era, a um só tempo, superfície e profundidade, realidade tátil e ilusória, opacidade e transparência. Não à toa, é sobretudo a presença corpórea do papel no interior destes trabalhos o que levaria, algumas décadas depois, um arguto crítico estadunidense a definir a colagem como uma nova arte de "unir formas bidimensionais no espaço tridimensional", de "transformar a ilusão pictórica em ilusão de óptica"[21]. Sob seu olhar, era precisamente o jornal, na colagem cubista, a matéria primeira de uma linguagem dialética, cujo valor residia em reconstruir a superfície plana do quadro por meio de sua própria negação.

Figura 1
Capa da primeira edição de Flor do Mal, 1971. 14,8x21 cm. Acervo da família de Rogério Duarte

20 A relação entre os *fait divers* de Fénéon e as colagens foi primeiro sugerida por KRAUSS, Rosalind. *Os Papéis de Picasso,* trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006. Devo à autora, direta e indiretamente, muitas das reflexões aqui realizadas, embora a relação que ela traça entre o *fait divers* como equivalente do boato e o problema estrutural da circularidade do signo me interessem menos, neste contexto, do que o elemento trágico na estrutura deste tipo de notícia e sua relação com as colagens cubistas.

21 GREENBERG, Clement. "A revolução da colagem". In *Clement Greenberg e o debate crítico,* Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, pp. 95-101, especificamente p. 98. Cabe assinalar que existem duas versões deste texto, a segunda, implementada pelo próprio autor. Para uma interpretação da diferença entre eles, cf. FLORMAN, Lisa. "The flattening of *collage".* October, Vol. 102, outono de 2002, pp. 59-86

Este crítico, como sabemos, foi Clement Greenberg. Mais precisamente, Clement Greenberg no final da década de 1950, quando seu prestígio como poderoso intérprete da pintura norte-americana era um dado concreto, e pouco antes que o surgimento da produção de artistas de uma nova geração (dentre eles Warhol) viesse a abalar a validade de seu paradigma sobre a arte moderna.

Até aquele momento, vale ressaltar, não somente Greenberg, mas muitos outros hermeneutas e entusiastas do cubismo haviam tomado como objeto de reflexão o emprego do jornal nos *papiers collés* de Picasso e Braque, embora o conteúdo, em si, das notícias empregadas tivesse despertado pouca ou quase nenhuma atenção. Era a *presença* física do jornal, antes, a evidência que lhes parecia a mais palpável.

Suponhamos, não obstante, que na contramão das convicções mais correntes, um observador, observadora (ou um leitor, ou uma leitora) atento (ou atenta) então se dispusesse a perscrutar o que diziam os fragmentos de jornal das colagens de Picasso, como fez Patricia Leighten algumas décadas mais tarde[22]. Deparar-se-ia, em um primeiro momento, com um montante considerável de notícias – bastante descritivas e detalhadas – sobre a Guerra dos Balcãs, que compunham quase metade dos recortes que Picasso coletou dos periódicos parisienses. Caso se propusesse a ir mais fundo na empreitada e se pusesse a decifrar as letras miúdas, provavelmente se inteiraria não somente da explosão de um dirigível que ferira alguns tantos soldados em Verdun, mas também do caso de um motorista [*chauffeur*] que matou sua patroa sem qualquer motivo aparente.

Logo encontraria uma quantidade estimável de notícias que Leighten define como macabras, "de interesse humano", que falam em sua maioria de assassinatos passionais, suicídios de anônimos e atos de vandalismo injustificados[23]. Talvez então ficasse sabendo que "o assassinato do Sr. Chardon permanece um mistério" (fig. 2 e 3). Informar-se-ia também do caso de um "vagabundo em Fonteainebleau" que "acusa a si próprio [*s'accuse*] de assassinato" (fig. 4 e 5); de mais um monumento vandalizado por uma tal

22 LEIGHTEIN, Patricia. *Re-Ordering Universe: Picasso and Anarchism 1897-1914.* Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 1989.

23 *Ibid*., p. 358. As demais transcrição dos excertos de colagens de Picasso também foram retiradas do levantamento realizado no capítulo: "The Insurrectionary Painter: Anarchism and Collages, 1912-1914". In: LEIGHTEN, 1989, *op. cit.,* pp. 121-143.
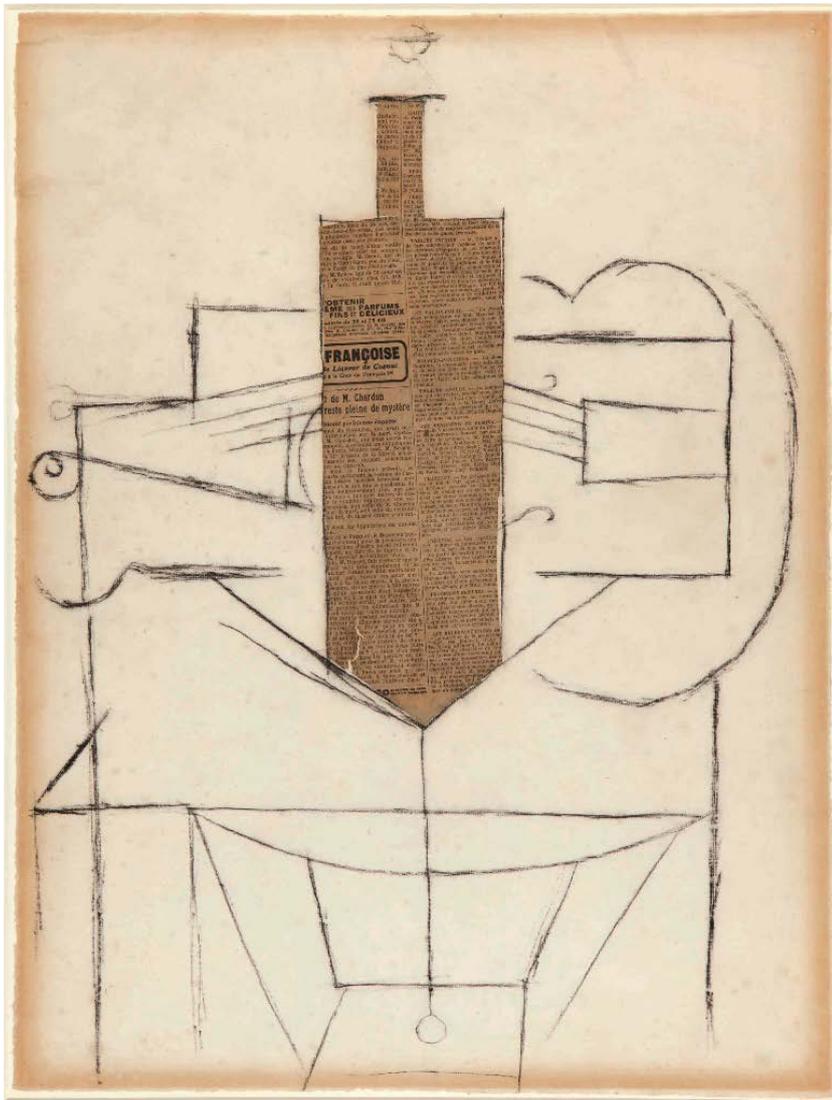
Figura 2 e 3 (detalhe) Pablo Picasso, *Garrafa e violão sobre a mesa,* 1912, Papel e carvão sobre papel, 60,96 x 46,99 New Orleans Museum of Art, The Muriel Bultman Francis Collection

de *bande noir*; da fatídica noite em que, após uma performance tenebrosa, uma atriz mata seu amante e se suicida em seguida; do soldado que cuspiu uma bala alojada por vinte e seis anos no interior de sua cabeça; de uma pessoa de sessenta e cinco anos que pedia socorro após ser espancada por um mendigo; do suicídio de um senhor Aubert, que liquidou a própria vida após descobrir das aventuras de sua esposa com um amante, enfim.

(Ora, e o que são essas tais notícias – que, segundo o levantamento de Leighten, consistiam em pelo menos um quarto dos recortes nos *papiers collés* de Picasso realizados entre 1912-1914 – senão *fait divers,* isto é, a notícia “geral”, lúrida, violenta, curiosa e inclassificável, reunida sob um epíteto sem validade taxonômica apenas por não caber em nenhuma outra sessão, mais ou menos como as *nouvelles* em três linhas de Félix Fénéon?)

Figura 4 e 5 (detalhe) Pablo Picasso, *Garrafa e copo de vinho* (1912), papel colado, lápis e carvão sobre papel, 60x46cm, The Menil Collection, Houston.

Ato contínuo, este observador hipotético talvez começasse a indagar a presença curiosa de anúncios variados, muitos deles relacionados à saúde. Encontraria pequenos fragmentos propagandeando a cura da tuberculose ou a solução para a sífilis. Ou de um tônico para manter-se forte e viril, como o célebre rótulo de *Vieux Marc,* uma bebida para aumentar a saúde, cuja presença pode ser rastreada em inúmeras colagens e pinturas de Picasso neste período. Então as ofertas de consultas como as do Dr. Camps ou as do Dr. Casasas, responsável por doenças que atacavam a pele, como também as do Dr. Dolcet, oculista, talvez lhe saltassem à vista, lado a lado com anúncios de gramofones e discos musicais (fig. 6).

É capaz que também lhe inquietassem os informes, em menor quantidade, sobre esportes, economia e teatro, que – entre as austeras garrafas de vinho, copos, frutos e instrumentos musicais – podiam muito bem ser vizinhos de descrições cruas e detalhadas dos montes de feridos no campo de batalha, seja pela disposição dos fragmentos e recortes na alvura do papel em que são colados, seja pela fatídica organização que o editor do jornal

Figura 6 e 7 (detalhe) Pablo Picasso, *Violão,* 1913. Papel colado, tinta, carvão e lápis sobre papel. 66.4 x 49.6 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York

imprimira ao *layout* de sua página – no mais das vezes, a página do *Le Journal,* um periódico republicano de circulação de massa que, ainda segundo Leighten, era a principal fonte de informação de Picasso[24].

Ao sondar um fragmento em meio à célebre colagem *Garrafa de Suze,* de 1912 (fig. 6 e 7), talvez se engajasse nas linhas cruas do texto: "Logo vi o primeiro cadáver, ainda com um ricto de sofrimento no rosto quase negro. Depois vi dois, quatro, dez, vinte; então, vi cem cadáveres". Prosseguiria, atento às implacáveis descrições de corpos moribundos amontoados em comboios e jazidas: "Quantas vítimas da cólera encontrei desse modo? Duas mil? Três mil?... Mas eu ainda não tinha visto nada"[25], leria então. Neste ponto, talvez se perguntasse, como o fez Rosalind Krauss anos depois: mas "quem conta essa história e em que tom? É uma tragédia ou um melodrama, empatia ou exploração?"[26]

24 LEIGHTEN, 1989, *op. cit.,* p. 125.

25 KRAUSS, 2006, *op. cit.,* p. 43-4.

26 *Idem*.

pêle-
Bientôt j'aperçus le premier cadav
encore grimaçant de douleur et la fig
presque noire. Puis j'en vis deux, qu
tre, dix, vingt; puis je vis cent cadavr
Ils étaient allongés là où ils étaient to
bés pendant la marche du sinistre co
voi, dans les fossés ou en travers
chemin, et les files de voitures chargé
de moribonds s'allongeaient toujou
sur la route désolée.
Combien de cholériques ai-je ain
rencontrés? Deux mille? Trois mille
Je n'ose pas donner un chiffre préc
Sur une longueur d'une vingtaine
kilomètres, j'ai vu des cadavres jo
chant la route maudite où souffle
vent de mort et j'ai vu des agonisan
défiler lugubres au milieu des troup
d'ailleurs indifférentes et qui se prép
raient au combat.
Mais je n'avais encore rien vu. La v
ritable horreur m'attendait au retour.
En revenant de Derkos, je réussis,
dépit du cordon sanitaire, à pénétr
dans Hademkeui. L'imagination
saurait concevoir l'atrocité du spectac
qui m'apparut et restera dans ma m
moire comme un inoubliable cauch
mar.
Les malades avaient été évacués s
ce village en si grand nombre qu'
n'avait pas été possib

Figura 8 e 9 (detalhe) Pablo Picasso, *Copo e garrafa de Suze,* 1912, papel colado, guache e carvão, 64,5 x 50cm. Washington University Gallery of Art of St. Louis

Inquieto frente à estranha sensação de que estas cruas e detalhadas descrições de pilhas de cadáveres imiscuem-se na espacialidade austera das colagens, compartilhando seu lugar com as tantas histórias de morte e violência fortuitas, talvez se sentisse impelido a uma pesquisa mais apurada. De modo que, quando o ímpeto de pesquisa urgisse, possivelmente vasculharia antigos arquivos, como fez Leighten, para colocar a informação em seu contexto – e descobriria que o recorte era, originalmente, parte de um relato de um jornalista sobre a epidemia de cólera que assolou o exército turco durante a Guerra da Líbia entre 1911 e 1912. Informação a que, em seguida, poderia recorrer para defender a tese de que Picasso, motivado por convicções anarquistas, teria buscado nos jornais os fragmentos de realidade que mostrassem "o mundo de ponta-cabeça"[27] – e, quem sabe por isso, algumas vezes, até os teria virado ao contrário na página de suas colagens.

Mas então, possivelmente, questionaria se tudo o que está lendo foi dis-

27 LEIGHTEN, 1989, *op. cit.,* p. 125.

posto para que ele, efetivamente, o lesse. Afinal, não só muitos desses recortes estão interrompidos e de cabeça para baixo, mas também as letras são diminutas quando considerada a escala das imagens. Sem contar que a padronização do tipo impresso funciona de forma a igualar e redobrar a atividade das formas visuais. E, ainda, como saber se estes recortes foram, de fato, selecionados por Picasso de acordo com seu conteúdo?

Supondo que, convencido ou não da validade de sua atividade, nosso leitor decidisse continuar a leitura, e caso fosse familiarizado com a poesia, pode ser que sua imaginação se acentuasse com a colagem *Mesa com garrafa, copo, vinho e jornal* (fig. 10), também de 1912. Quando visse um recorte onde se lê "Un coup de thé" (recolhido de uma manchete do *Le Journal* onde se lia "Un coup de théatre"), talvez lhe viesse à memória – mais ou menos como Robert Rosenblum, anos mais tarde[28] – o título de um dos mais conhecidos poemas de Mallarmé, "Un Coup de dés" (em português, "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", conforme a tradução de Haroldo de Campos)[29]. Diante disso, é

provável que recordasse do emprego ousado de tipos móveis e da plasticidade da palavra nesse poema, e sua possível relação com as colagens.

---

28 ROSENBLUM, Robert. "Picasso and typography of cubism", in *Picasso in Reprospect,* John Golding e Roland Penrose (orgs.). Nova York: Harper and Row, 1972, pp. 49-75. Neste célebre ensaio, o autor também atenta para os jogos de palavras – que performam como piadas – nos rótulos e marcas selecionados por Picasso. Deste modo, chama atenção para a relação entre o cubismo e a cultura de massas, e, mais especificamente, a pop art de Warhol. Ele é o primeiro e, até onde sei, o único a levar essa relação adiante, ainda que seu foco seja explorar o vínculo entre a representação dos objetos industriais e anúncios publicitários. Cf., a esse respeito, ROSENBLUM, Robert. "Cubism as Pop Art" . In: *Modern and Popular Culture: Readings on High and Low,* Kirk Varnadoe e Adam Gopnik (eds.). Nova York: Abrams, 1990. Cumpre assinalar, não obstante, que, antes disso, a relação entre a cultura de massas e o cubismo havia sido teorizada por CROW, Thomas. "Modernism and Mass Culture in Visual Ars". In: *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers,* Benjamin Buchloh (org.). Halifax: Nova Scotia College of Art Press, 1983, pp 245-6.

29 MALLARMÉ, Stephane. "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", trad. Haroldo de Campos. In: *Traduções estudos críticos por Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari,* 2 ed., São Paulo, Perspectiva, 1974. A relação entre Mallarmé e Picasso é objeto de controvérsia, e foi discutida por POGGI, Christine. *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage.* New Haven: Yale University Press, 1992, p. 278; COTTINGTON, David. "What the Papers Say: Politics and Ideology in Picasso's Collages of 1912". In: *Art Journal,* n. 47, inverno de 1988, pp. 350-9; KRAUSS, 2006, *op. cit.,* pp. 52-3; ARK, Trevor. "Anonymity and Doubt: Reading Picasso's Papiers Collés with Mallarmé". In: *Art History,* 41 (1), pp. 104 – 131, entre outros.

Ou, quem sabe, a lembrança deste poema o compelisse a divagar sobre o papel do acaso nessas colagens – tão presente nos inúmeros *fait divers* que teria lido anteriormente, naqueles casos em que vidas (ou mortes) de anônimos receberam atenção tão somente por terem sido bizarramente determinadas por momentos nos quais o acidente, a catástrofe, o crime, a paixão, o ciúme, o *pathos* e a violência ou sadismo puderam romper a normalidade dos acontecimentos e sua causalidade habitual.

Pode ser que, neste momento, lhe viesse à mente a controversa relação entre Mallarmé e o jornal. Mallarmé, que, curiosamente, havia escolhido como título de uma de suas coletâneas de ensaio *Les grands faits divers*. Mallarmé, cujos sarais, inclusive, eram frequentados por Félix Fénéon, e cuja obra, Picasso – implacável leitor de poesia e comprovado companheiro de poetas– certamente conhecia.

Caso este nosso leitor hipotético tivesse uma imaginação bastante fértil e uma memória formidável, recordaria então de dois dos *grands faits divers* de Mallarmé – ambos produzidos a partir de notícias de jornal, o primeiro intitulado "Or" ("Ouro", ou "Ou") e o segundo, "Accusation" – quando visse, em uma das colagens de Picasso, o chamativo anúncio "*LAMPE O.R.*", situado logo abaixo da notícia do vagabundo que *s'accuse* de assassinato (fig. 4 e 5). Talvez sorrisse ironicamente frente à fortuita coincidência caso percebesse que ela é reforçada, em uma colagem realizada no dia seguinte por Picasso (fig. 11), pela presença do excerto "[LE L]ITRE D' OR", ("O litro de ouro"), que aparece ao lado da notícia "L'histoire à l'école" ("A história na escola") – aquela que contava as peripécias já mencionadas de uma tal de *bande noir,* acusada de vandalizar monumentos pátrios[30].

Propenso, pois, a refletir sobre o papel do "acaso mallarmeano" nestes recortes de jornal, é possível que nosso leitor se pusesse a meditar sobre o motivo de tantas aparições dos fragmentos JOU e JOUR – radicais das palavras francesas *jouir* (gozar) e *jouer* (jogar) –, além do fato de que eles compõem o título do já mencionado periódico *Le Journal*. Encontraria, eventualmente, outros jogos de palavras, alguns remetendo aos ardilosos jogos formais da própria obra[31].

---

30 A relação entre "Or" de Mallarmé e estas colagens de Picasso foi apontada por KRAUSS, 2006, *op cit.*, pp. 79-83, e por GODDARD, Linda, *Aesthetic Rivalries: Word and Image in France, 1880–1926*, Oxford, 2012, p. 170.

31 Devo assinalar que a relação entre o desejo de ativar jogos de palavras de Mallarmé
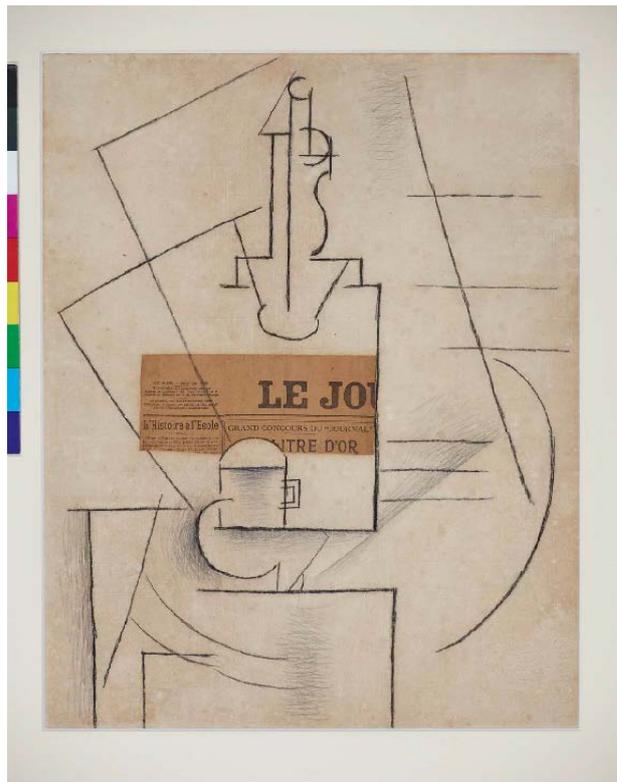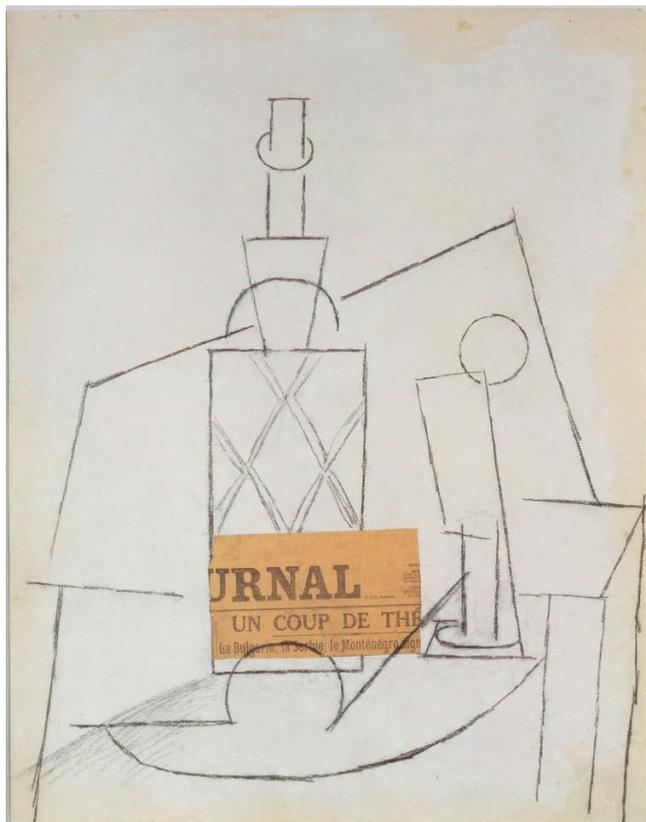
Figura 10
Pablo Picasso, *Mesa com garrafa, copo de vinho e jornal,* 1912, papel colado e carvão sobre papel, 62x48cm. Musée National d'Art Moderne, Paris

Figura 11
Pablo Picasso, *Garrafa, taça e jornal,* 1912, papel colado e carvão sobre papel, 63x48cm. Museum Folkwang, Essen

E assim por diante.

Até que um ornamentado papel de parede destes que decoram interiores burgueses o traria de volta à superfície das colagens, igualando-o aos tantos fragmentos de jornal que, ao fim e ao cabo, são também papel, cor e textura.

Ora, se nos imaginarmos do ponto de vista desse nosso personagem fictício em 1959, nos daremos conta de que ele se encontra diante de um impasse não tão distante daquele que, quatro anos mais tarde, os primeiros apreciadores dos *Death and Disasteres* sentiriam ao deparar-se com a história das senhoritas McCarthy e Brown transmutadas em pintura. Não fosse pelo fato de que esse espectador jamais existiria antes dos desafios que a obra de Warhol proporcionou ao campo da arte[32]. Esta obra que,

---

e os jogos visuais cubistas fora sinalizada já em 1914 por um crítico russo, conforme demonstrado em STARK, *op cit.,* p. 127.

32 Refiro-me ao fato de que para que este olhar existisse, seria necessário uma lei-

diga-se de passagem, tampouco existiria sem o legado de Braque e Picasso e de suas colagens realizadas quase cinquenta anos antes. Colagens que, por sua vez, quem sabe também não existissem tal como as conhecemos, não fossem os milhares de editores anônimos que, como Félix Féneon, alimentavam diariamente o papel de jornal com suas breves linhas a respeito de sujeitos igualmente anônimos, cujos incidentes viraram sensação, por não mais que quinze minutos, no conforto matinal de uma mesa de café.

• • •

Não quero sugerir, com essa divagação, que haja uma relação direta entre a obra de Warhol e a de Picasso. Apenas proponho que a oscilação entre nosso desejo de encontrar significado nos recortes – com suas alusões a mortes e acidentes de causalidade inquietante – e nossa subsequente frustração, que ocorre quando inevitavelmente esbarramos na impessoalidade opaca dos relatos e na superfície inelutável do jornal, é capaz de gerar um sentimento desconcertante que, em termos, pode ser também encontrado nas pinturas de Warhol.

No caso das colagens, este sentimento deriva, em parte, do fato de que frente às imagens é difícil compreender como nos posicionar. Os fragmentos de jornal são apenas materialidade e textura ou estão lá para que sejam lidos? É natural que tenhamos que realizar um malabarismo corporal para ler aqueles recortes posicionados de ponta cabeça ou de lado, ou que devamos cerrar os olhos para ler as letras miúdas de fragmentos em cuja superfície o carvão deixa os rastros do *chiaroscuro?* É possível, ainda, encontrar algum sentido nestes recortes como conjunto? Devemos contextualizar cada um deles? Ou devemos debruçar-nos na relação contingente que eles estabelecem entre si? Ou, antes, espera-se que recorramos a uma interpretação geral, que os classifiquemos segundo um juízo político, social ou psicanalítico?

---

tura apurada do papel da representação e do signo na colagem cubista. Devo sinalizar que embora Picasso e Braque estivessem produzindo colagens ao mesmo tempo que Ferdinand Saussure apresentava seus seminários sobre linguística estrutural, os primeiros ensaios que se ocuparam do relacionamento entre a teoria de Saussure e o cubismo datam do final da década de 1960. São eles os de DUFOUR, Pierre "Actualité du cubisme". In *Critique,* n. 167-8, agosto de 1969, pp. 809-25 e LAUDE, Jean. "Picasso e Braque: 1910-1914: La transformation des signes". In: *Le Cubisme: travaux IV,* Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1971.

Em última instância, se passarmos do plano da leitura ao da contemplação, é possível rastrear um impasse semelhante – de um sujeito que não sabe como se postar diante da obra – quando nos voltamos à sua estrutura espacial, que, como sabemos, encena a exclusão de todo e qualquer local fixo, estável e definido de antemão para o observador. De modo análogo, um observador hesitante é o que requer a relação móvel e intercambiante entre figura e fundo, superfície e transparência nestas colagens.

De um ponto de vista mais amplo, não é irrelevante que esses fragmentos de guerra e catástrofes sejam dispostos e ordenados, em sua maioria, como parte de um cenário prosaico de interior burguês ou sobre a mesa do café e do bar, onde a presença humana é apenas intuída. Nele, as coisas se apresentam como se não estivessem aguardando pela atenção de um espectador e, ainda que tenham sido organizadas por um sujeito, ignoram a sua presença, lançando uma dúvida sobre seu lugar no mundo. Se quiséssemos trazer a discussão para os domínios da história da arte e da iconografia, poderíamos mesmo recorrer a toda uma literatura sobre natureza morta para recordar que em muitas destas pinturas, as alusões à morte (como nas colagens de Picasso) desempenham um papel fundamental, ainda que de uma perspectiva moral. Lembremos, por exemplo, dos tantos exemplares de *vanitas* e *memento mori* que o século XVII nos proporcionou. Recordemos, ao mesmo tempo, que esse gênero, talvez por ser considerado como um gênero "menor", foi também aquele no qual os jogos de representação e *trompe-l'oeil* (como nas colagens) tiveram papel crucial[33]. Afinal, como já notou Victor Stoichita, o surgimento da natureza morta marca, na tradição ocidental, não apenas a emergência de um novo gênero, mas também o surgimento da pintura como comentário de si mesma[34].

Mas estas são questões que ultrapassam, e muito, o nosso escopo aqui. Intuições à parte, é possível localizar o sentimento a que antes nos referíamos – de oscilação entre a vontade de significação e opacidade, entre acaso e causalidade e entre totalidade e fragmentação – em diversos níveis das colagens cubistas. Esta oscilação é como o resultado de um jogo, tão

33 Para uma análise sobre o artifício do jogo e do *trompe l'oeil* nas naturezas mortas do século XVII, cf. KAUFFMAN, Thomas DaCosta. *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*. Chicago: University Chicago Press, 2009.

34 STOICHITA, Victor I., "The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting" The Burlington Magazine, v. 140, 1998, pp. 570-571.

complexo quanto arbitrário, que depende de uma relação ao mesmo tempo engajada e distanciada daquele que se submete às suas regras.

Uma vez que esse jogo depende de uma variação instável entre significação e insignificância, não é irrelevante que Picasso recorra a uma *descontextualização* de excertos sobre guerra e catástrofes, embaralhando-os com fragmentos de *fait divers* violentos. Pois, descontextualizados, eles parecem perder seu sentido primeiro, tornam-se gratuitos, provocam espanto por sua morbidade e crueza insignificantes, sem causa aparente. Espanto que também é crucial no funcionamento dos *fait divers,* que se articulam sempre a partir de uma injustificada perturbação da ordem habitual. Como diria Barthes: "no *fait divers*, toda causalidade é suspeita de acaso"[35].

De certa maneira, o que ocorre é que, fora de lugar, esses excertos se aproximam do *fait divers,* embora nos movam a uma direção oposta a estes. Pois os *fait divers*, ainda segundo Barthes, diferentemente de uma notícia política (que depende diretamente de informações que estão para além dela, referentes ao contexto), se autojustificam em todo o seu absurdo. Eles são imanentes. Em suas palavras:

> *[O* fait divers*] contém em si todo seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um fait divers; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinatos, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos: uma ideologia e uma psicanálise do* fait divers são possíveis: mas trata-se aí de um mundo cujo conhecimento é apenas intelectual, analítico, elaborado em segundo grau por aquele que fala do fait divers, não por aquele que o consome; no nível da leitura, tudo é dado num fait divers*; suas circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace; sem duração e sem contexto ele constitui um ser imediato, total, que não remete, pelo menos formalmente, a nada de implícito.*[36]

Neste sentido, nosso desejo (que nunca se satisfaz inteiramente) de recontextualizar as notícias previamente deslocadas de seu ambiente original reitera a presença inevitável dos *fait divers* nas colagens*,* que funcionam sempre como

35 BARTHES, 1964, *op. cit.,* p. 4. Notemos que a tensão entre causalidade e acaso nos *fait divers* poderia ser comparada, em nível estrutural, à tensão entre o espaço perspectivo e o espaço planar nestas colagens, caso considerássemos, como Krauss, que a "perspectiva é o correlato visual da causalidade", no qual "as coisas se dispõem umas atrás das outras no espaço segundo regras". Cf. KRAUSS, Rosalind. "Uma visão do modernismo". In *Clement Greenberg e o debate crítico, op. cit,* p. 168.

36 BARTHES, 1964, *op. cit.,* pp. 1-2.

um circuito fechado em si mesmo. Isso requer uma categoria de espectador móvel, que oscila entre uma tendência de ora buscar na obra todo o necessário para compreendê-la, ora mover-se para fora dela.

Em última análise, esse movimento não é alheio ao vai e vem entre presença e ausência que governa toda a estrutura das colagens. E se assim o for, não parece descabido que nos voltemos, com outros olhos, para a leitura que Greenberg fez destas colagens no final dos anos 1950: para ele, recordemos, era o *trompe-l'oeil* traçado sobre o papel de jornal (como também sobre o papel de parede) – a saber, o deliberado mecanismo ilusório – o que fazia com que a colagem afirmasse sua literalidade, sua realidade tátil. Ora, e no que consiste esse movimento senão, como o próprio autor reconhece, em um mecanismo de funcionamento dialético, mais ou menos como os que descrevemos anteriormente?

A diferença é que para Greenberg, após a "fusão inconsútil" do elemento tátil e da estrutura espacial da ilusão, haveria um processo de síntese negativa que daria fim à alternância irresoluta entre forças opostas. Tratar-se-ia, por via de regra, de uma dinâmica de afirmação por força de contraste: através de sua própria negação, a superfície plana impor-se-ia enquanto tal. "A planaridade da superfície permeia a ilusão, e a própria ilusão reafirma a planaridade"[37], sustentará ele. De modo que ao final do processo, o que prevalece, segundo seu modelo, é a realidade material do papel: não a representação (ou, em suas palavras, a ilusão), mas a "imediaticidade da presença"[38].

Greenberg, é claro, concebia a colagem a partir da combinação oscilante entre alguns dos tantos pares de conceitos opostos cujo sentido era, muitas vezes, bastante similar àquele formulado nos escritos sobre história da arte de Heinrich Wölfflin – a quem, diga-se de passagem, o crítico estadunidense amiúde se referia[39]. Seu olhar, é importante ressaltar, é bastante sofisticado, embora seu prestígio enquanto intérprete tenha

37 GREENBERG, *op. cit.,* p. 97.

38 Ibid., p. 99.

39 No que concerne à articulação de pares opostos nestas colagens, cf. KRAUSS, Rosalind. "Re-presenting Picasso". In: *Art in America*, 68, dezembro de 1980, pp. 90–6, que analisa estas obras com vista nos pares de opostos apresentados por Heinrich Wolfflin: linear e pictórico, forma fechada e forma aberta, superfície e plano em profundidade, planar e recessional, unidade múltipla e unidade orgânica, claridade e opacidade, etc.

sido decrescente – a partir da década de 1960 – pelo dogmatismo e teleologia cada vez mais patentes em seu paradigma metodológico. No caso de sua análise das colagens, talvez seu maior dogmatismo tenha sido o de subordinar todos os outros pares conceituais que governam o funcionamento dialético das obras àqueles que mais lhe interessavam: o de *superfície* (como oposto ao de *plano profundo*) e o de *planaridade* (como oposto ao de *recessividade*). Ambos contrapondo-se ao conceito de *ilusão*.

Um exemplo claro dessa subordinação é a forma como o crítico conceberá o uso da palavra na colagem cubista:

> Colar um pedaço de jornal na tela chamava a atenção para a realidade física desta... a tipografia evitava que o olhar do observador atravessasse a superfície física da pintura na direção de um espaço ilusório. A pintura deixou de ser uma questão de projeção fictícia ou descrição, tornando-se indissoluvelmente unificada ao pigmento, à textura e à superfície plana que constitui seu objeto.[40]

Neste modelo, a palavra está atrelada a um pensamento que a articula enquanto espacialidade, no qual o que prevalece é a bidimensionalidade. De modo que se deslocarmos significativamente os termos (introduzindo um par de oposição que não lhe concernia) o que prevalece não é a notícia, mas o jornal.

• • •

Não me estenderei no fato de que foi este modelo o que permitiu que Greenberg introduzisse a colagem cubista no cerne de uma genealogia do expressionismo abstrato que, como sabemos, priorizava sua qualidade óptica, sua ênfase no plano pictórico, etc. Gostaria, antes, de recordar mais uma vez que foi mais ou menos neste período que surgia, nos Estados Unidos, uma produção artística que, à primeira vista, parecia não somente indiferente à produção da geração anterior, mas também ao raciocínio greenberguiano. Tratava-se, como sabemos, do que se convencionou chamar *pop art*, que tinha como um de seus expoentes mais notáveis, sem dúvida, Andy Warhol, cuja obra, como muito foi dito, Greenberg jamais lo-

---

40 Greenberg, *apud* GONÇALVES, Rosa Gabriela. “O Cubismo como método”. In: *ARS* (São Paulo) vol.15 no.29, São Paulo Jan./Abr. **2017, pp. 79-80.**

grou compreender, por considerar uma expressão *kitsch* ou mesmo vulgar.

Nesta seara, a obra de Warhol foi frequentemente tomada como uma espécie de antítese do expressionismo abstrato, quiçá como exemplar mais contundente de sua derrocada – e, por extensão, da derrocada de toda a arte moderna. Em parte por isso, as aproximações entre sua obra e a de artistas modernos (com a já mencionada exceção de Duchamp) foi, em muitos casos, encoberta por toda uma vertente crítica para a qual o pensamento de Greenberg deveria ser combatido, ou para a qual a obra de Warhol convinha para indicar o "momento inaugural" de nossa época.

Permito-me, contudo, recorrer ao exercício inusitado de colocar Picasso e Warhol lado a lado para reafirmar: diante das colagens cubistas – com suas tantas alusões à morte e a acidentes de causalidade inquietante –, nos encontramos frente a um sentimento desconcertante que, em última instância, não é de todo alheio ao impasse que experimentamos frente a algumas das pinturas de Warhol do início da década de 1960.

Por comparação, entretanto, talvez mais do que nunca, as pinturas de Warhol pareçam curiosamente embebidas de um *pathos* ou de uma tragicidade difíceis de identificar nas colagens de Picasso. Fato que parece acentuar-se quando recordamos que, em um momento anterior, havíamos chegado a uma conclusão semelhante ao cotejar os *fait divers* de Félix Féneon com *Mrs McCarthy and Mrs Brown (Tuna Fish Disaster)*. Ora, mas será possível, de fato, considerar uma colagem cubista mais impessoal que uma pintura de Andy Warhol?

Talvez essa sensação resulte, entre outras coisas, justamente do fato de que por mais que as colagens de Picasso oscilem entre a significação e a vacuidade, entre presença e ausência, o jornal inelutavelmente se oferece como realidade tátil, conforme afirmara Greenberg. Ainda que ele seja uma presença *deslocada* de sua função original, sua opacidade e sua materialidade corpórea se impõem, imiscuindo-se na espacialidade ambígua dos cenários de café. Podemos ler o que nele se apresenta, buscar encontrar nele significado, mas esbarraremos sempre em sua opacidade. Ele está lá, ora como a face de um violão, ora como o fundo de um café, ora como a superfície onde projeta-se a sombra de um cacho de uvas.

No caso de Warhol, e, especificamente, de *Mrs McCarthy and Mrs Brown (Tuna Fish Disaster),* ainda que o jornal também esteja lá, ele existe somente como a afirmação de sua própria ausência. Nessa empreitada, não é menos importante que Warhol recorra à serigrafia para transformar a notí-

cia de jornal em imagem, e, em seguida, transferi-la para a tela de pintura. Pois quando lança mão da serigrafia, Warhol desmaterializa o que havia de realidade física da notícia para imprimi-la outra vez sobre a superfície da tela. Desta maneira, traz para o interior da pintura uma imagem vazia de tatilidade, desgastada, sem a espessura física que outrora a fazia existir no mundo.

De modo que a pintura de Warhol estará sempre assombrada por uma presença negativa, como se algo lhe tivesse sido retirado. Ela parece não ter corpo, peso ou substância – e não somente por que é um simulacro, mas por ser uma pintura que é o oposto do que concebíamos até então como pintura. Ela não tem matéria ou corpo, tem a inconsistência de fantasmas. Isso a torna pueril, assombrosa, e, por que não, trágica?

É como se – na contramão de Picasso, que recortava as folhas do *Le Journal* para amalgamá-las diretamente na superfície do quadro, colocando-as em evidência – Warhol apagasse as notícias, somente para evocá-las novamente em sua ausência, isto é, como a presentificação de uma falta. Se assim o for, a morte (frequentemente enfatizada pela crítica como assunto de predileção do Warhol "cronista") entra em cena não apenas como tema, pela escolha das imagens empregadas, mas também como resultado de um processo de apresentação negativa.

Neste processo, a serigrafia como *meio* de reprodução mecânica e a pintura como *superfície final* da imagem desempenham um papel fundamental. Pois, ao transformar a notícia em serigrafia, Warhol emprega uma técnica conhecida por igualar os valores diferenciais que por ventura a imagem matricial pudesse ter. É através dela que ele pode sequestrar da notícia de jornal sua qualidade física, codificando-a em imagem chapada, reticulada, desprovida de densidade, que deve ser, em seguida, trazida de volta à tela de linho (isto é, ao universo da pintura) como índice de uma realidade ausente.

Deste prisma, poderíamos falar mesmo de um processo de *transfiguração* do lugar comum, para utilizar a expressão de Danto, atribuindo-lhe outro sentido. Pois não se trata de uma corporificação do objeto em sua banalidade cotidiana, mas justamente do seu oposto: de uma perda de tangibilidade, de uma espécie de metamorfose do corpo em luz, como no episódio religioso ao qual Danto faz referência, que antecede o ciclo da ressurreição.

Evidentemente, não pretendo sugerir que haja nisso qualquer coisa de sublime, embora seja difícil defender categoricamente a inexistência de um

processo de sublimação nesta pintura. Este tema, no entanto, é o capítulo de uma outra discussão.

Mais importante aqui é notar como Warhol transforma uma notícia que não é senão um *fait divers* em fatalidade. Diferentemente de Picasso – que encetava a notícia de jornal em meio a uma estrutura articulada entre movimentos divergentes de causalidade aleatória e coincidência ordenada, sentido e significação, opacidade e transparência, revelando-a como material incerto, e, não obstante, presente – Warhol a elimina, condenando-a a permanecer sempre como a expressão de uma presença irrecuperável.

O que não significa, de modo algum, uma "volta" à representação ou à ilusão que as colagens cubistas teriam suprimido. Pois as faces diminutas das senhoritas McCarthy e Brown sorrindo ironicamente abaixo da imagem translúcida de um enlatado de atum putrefato que determinou seus destinos não são jamais *representadas* por Warhol. Como tampouco o jornal o é. Ambos são, antes, parte de uma realidade apagada que não pode ser re-apresentada, mas somente repetida enquanto ausência.

Trágico destino, que a *persona* Warhol, sorridente e impassível, não faz mais que sentenciar: "a minha mente é como um gravador de um só botão: o de apagar"[41].

Recebido em 19 de abril de 2020 e aceito em 22 de junho de 2020.

41 Warhol, *apud* GIANOTTI, Marco. "Pintura e artifício: Andy Warhol". In: *Letras,* no. 28/29, Santa Maria, dez/jan. de 2004, p. 123.